Artefiera Bologna

La galleria MARCON IV di Roma presenta opere di Franco Grignani

Intervista con Franco Grignani
Estratto dal n. 1, 1975 (nuova serie)
di Arte e Società
bimestrale d'arte cultura sociologia,
Redazione e Amministrazione
00152 Roma / via di Ponziano 11-13

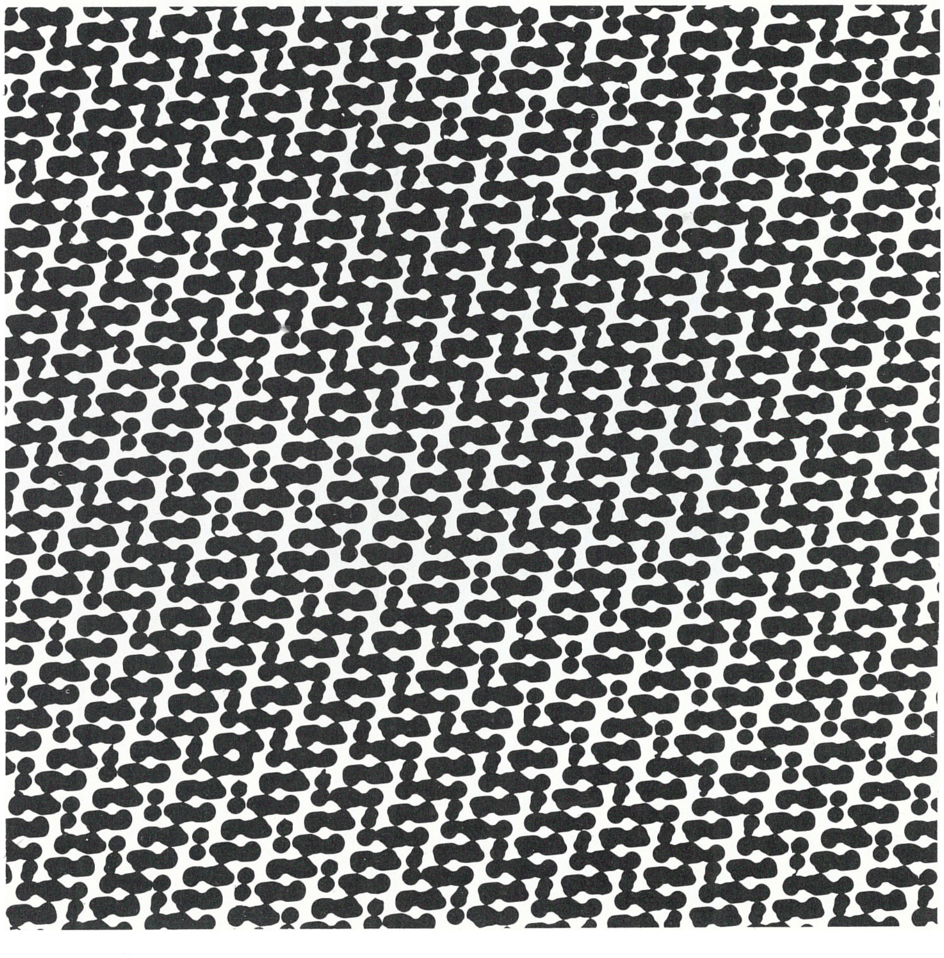
INTERVISTA CON FRANCO GRIGNANI

1 - Interferenze instabili simultanee, 1953
Disegno e vetro industriale, cm. 50 x 50

2 - Liquefazione reticolare, 1955
Moiré, cm. 115 x 115 (particolare)

Dal 7 gennaio al 2 febbraio 1975, Franco Grignani ha esposto in una grande mostra antologica alla Rotonda della Besana a Milano, organizzatagli dall'Assessorato alla cultura della capitale lombarda. Presentato in un ricco catalogo dal prof. Giulio Carlo Argan e da Guido Montana, con testi tradotti anche in inglese e tedesco, Grignani vi ha esposto circa 140 opere che andavano dal 1942 al 1975, suscitando notevolissimo interesse nelle decine di migliaia di persone che hanno visitato la mostra. Particolarmente numerose sono state le comitive di studenti delle scuole medie e delle Università milanesi e lombarde, le quali, visitando la mostra, si sono vivamente interessate alla ricca ricerca sperimentale di Grignani.
E poiché riteniamo che tale ricerca ben si inserisce nelle problematiche che agitano la società contemporanea e, in modo particolare, i problemi dell'arte, a Grignani abbiamo rivolto quattro domande, che qui di seguito pubblichiamo assieme alle relative risposte.

1


2

Arte e società

Da circa un ventennio vieni considerato uno dei maggiori designers su scala mondiale, le tue ricerche sono oggetto di studio nei centri di design più qualificati del mondo e non è un mistero che sei il designer più copiato. Ora però è avvenuto che da oltre un decennio, in piccole e grandi mostre, esponi i tuoi quadri per cui, per molti, si è posto e si pone il problema se considerati designer o artista. Recentemente in occasione della tua grande mostra antologica alla Rotonda della Besana di Milano, abbiamo letto su un rotocalco: « Grignani è certo un grande grafico, o ricercatore. È anche un artista? Mah. Se almeno sbagliasse qualche segno. Ma non può, prigioniero com'è della perfezione ». Ora noi ti chiediamo: ti consideri grafico o artista?

Franco Grignani

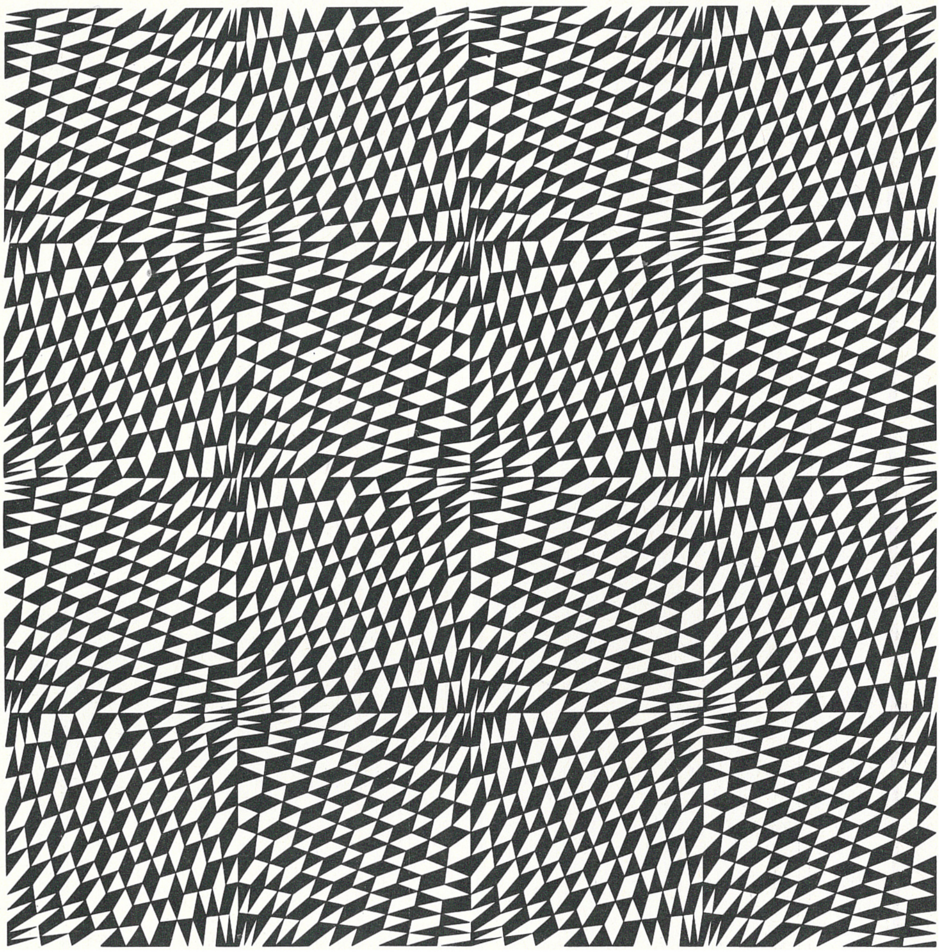
Se si intende il prodotto artistico come un lavoro specialistico, o stilistico, svolto attraverso la ripetibilità, avrebbe ben poco spazio la creatività intesa come evoluzione. Ho avuto la fortuna di occuparmi per anni di graphic-design, cioè di una attività che ho inteso sperimentalmente parallela alla mia ricerca. L'occupar-

1 - Permutazione fenomenica in campi modulari (52/A), 1961 Tecnica mista, cm. 73 x 73

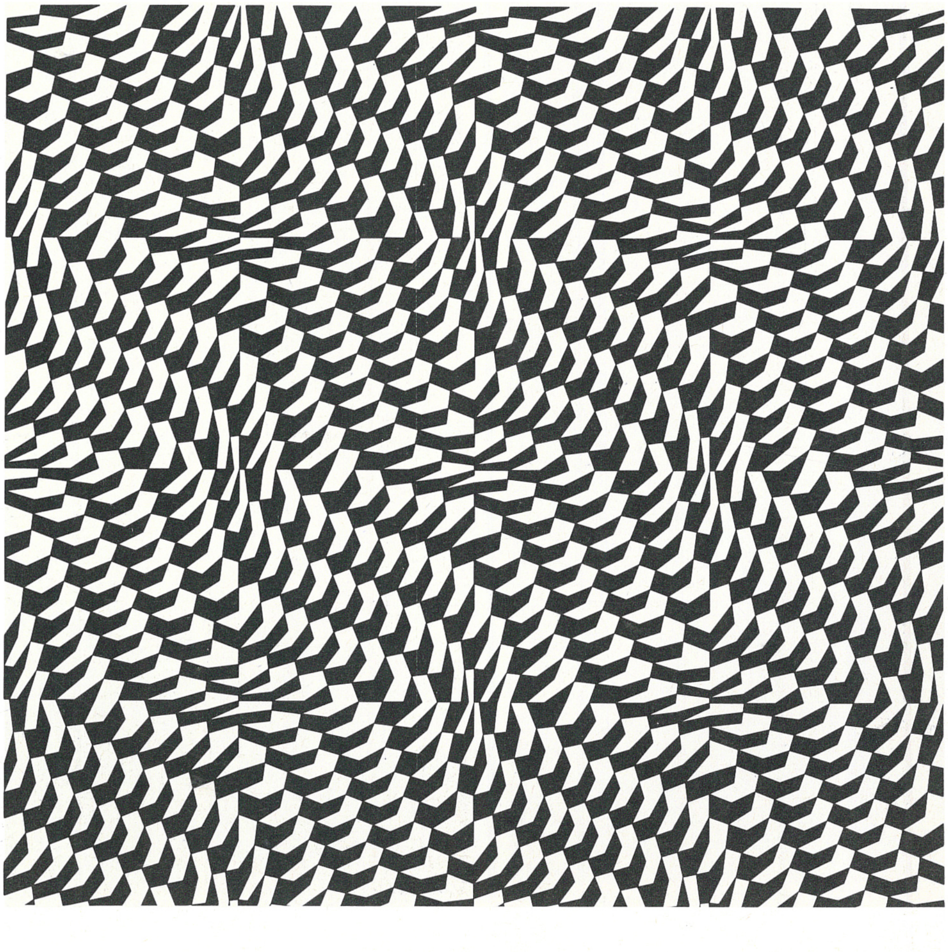
2 - Permutazioni seriali plastiche su itinerari ondulati (49/A), 1961 Tecnica mista, cm. 73 x 73

si di comunicazione visiva vuol dire portare al concreto i propri studi ed è precisamente in questa attività professionale che ho potuto applicare i principi delle mie analisi. Comunicare visivamente è far vedere e vedere di più; non si tratta di mostrare il visibile, ma di applicare regole sottili, atte al richiamo dell'occhio, come io spazio, le tenzioni compositive, le forze induttive e soprattutto la ricerca del nuovo, nuovo ad ogni costo, come fatto di interesse mentale, quindi creatività. Ogni tipo di ricerca va processata attraverso il filtro della sua applicazione. Il non farlo rimane un lavoro talvolta senza senso, e qui sta la differenza tra il mio lavoro sperimentale ed altri consimili; cioè tra il mio, nato da una necessità professionale, e quello di altri, suggerito dall'estetismo.

Certo, anche la mia grafica ha sempre suscitato molto interesse, soprattutto in quelle correnti sensibili alla comunicazione visiva. La mia ricerca, uscita naturalmente da una sensibilità particolare, e problematica, mi ha fatto entrare in zone sconosciute ai più e in tempi alquanto anticipati, e che purtroppo la impreparazione e la disinformazione fanno scrivere, nei giudizi, domande piene di dubbi o sciocche. Mi si chiede se sono un designer o un artista. Io rispondo che aspiro ad essere un artista del mio tempo. A chi mi crede prigioniero del segno, rispondo che alla Rotonda ho esposto 140 quadri uno diverso dall'altro. Esatti sì, perché l'esattezza è una componente della lucidità e del dominio del **fare:** c'è più libertà nella geometria strutturata che non nel fare informe che tante volte non è altro che il cascame del compasso del braccio o del pressapochismo e dell'impotenza. Ed è forse il caso di spiegare qui che ogni segno sregolato in un campo esatto diventerebbe primario e tale da relegare il campo ad una funzione di fondo, ed è questa anche una regola elementarissima della percezione visiva.



1



2

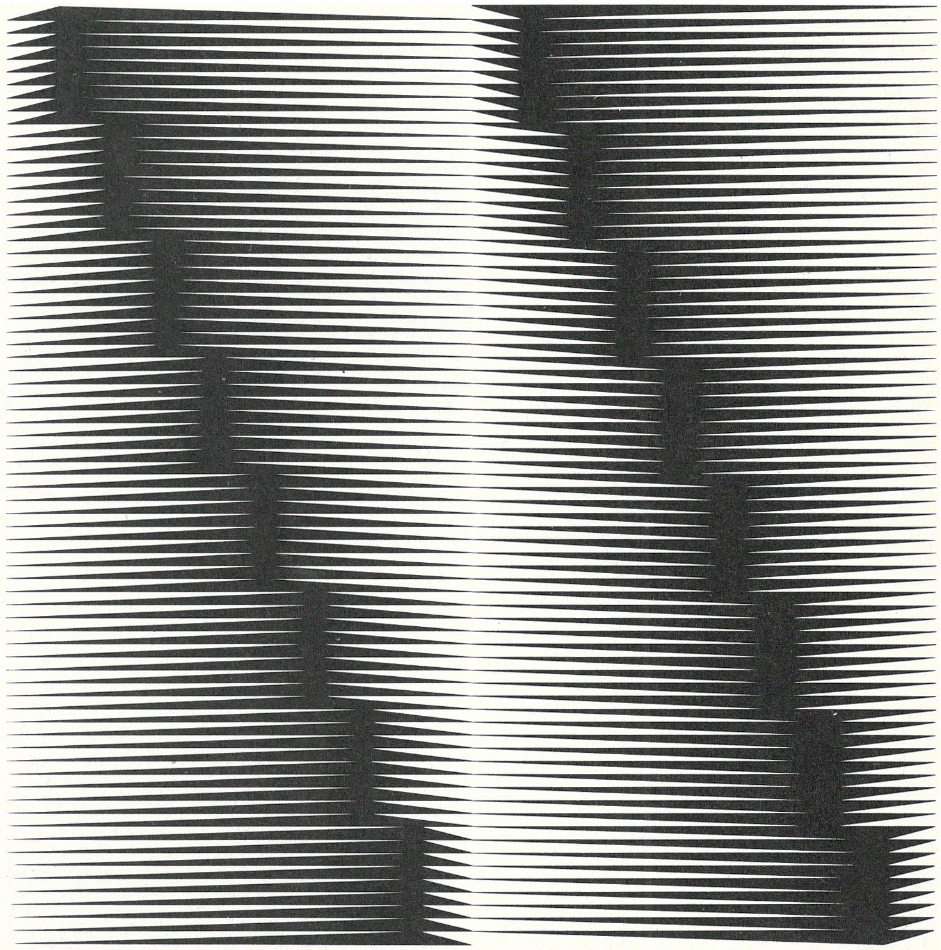
Arte e società

Siamo d'accordo con te. Difatti, ponendo la ricerca come fatto creativo e non come semplice variante di una data formula una volta indovinata e sulla quale vivere di rendita, è quanto mai stupido considerare grafico un ricercatore per il solo fatto che si serve, nella società di oggi, dei più mo-

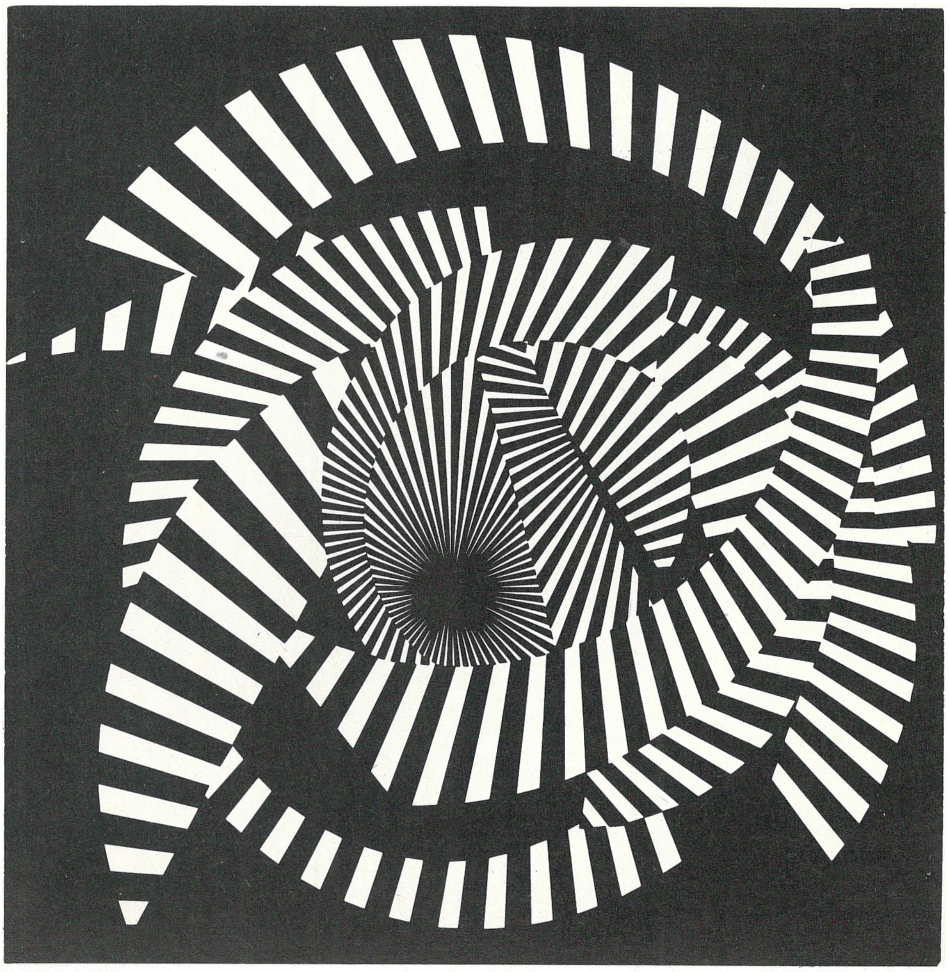
1 - Vibrazione scalare (53/A), (1963)
Tecnica mista, cm. 73 x 73

2 - Collisione strutturale (22), 1964
Olio su tela, cm. 96 x 96

derni mezzi di comunicazione di massa, come la carta stampata, per trasmettere il suo messaggio. Secondo noi attardarsi nella distinzione di cui si è parlato, significa avere dell'arte ancora una concezione idealistica, secondo cui è arte solo quella che si appende nei musei o nelle case dei grandi collezionisti. Dalle recensioni che sono state scritte in occasione della tua mostra alla Rotonda, ed anche di quella precedente che hai tenuto l'anno scorso alla Marcon IV di Roma, risulta un altro problema, che è questo: come artista, molti hanno scritto che puoi essere considerato il Vasarely italiano, che sei « sempre vicino al genio di Vasarelly », che « l'artista a cui si avvicina di più Grignani è Vasarely » e così via. Ti chiediamo: lo ritieni possibile un tale accostamento? E, se non lo ritieni possibile, perché?



1



2

Franco Grignani

Ho guardato soprattutto il mondo circostante e le mutevoli realtà che il tempo portava nella vita, ho visto i limiti dell'uomo nelle sue disponibilità fisiche e sensoriali, ho visto l'evento delle tecnologie e il mutamento imposto all'uomo dai mezzi d'uso, lo spazio negato dalla subitaneità, la velocità che erode la visione, la rivelazione micro e macropercettiva, attraverso l'indagine ottica, la scoperta della strutturazione universale matematica; la mia indagine è sempre consistita nel vedere l'**interno** delle cose e il **perché** delle cose. Quindi non debbo nulla a nessuno, perché la mia formazione e i miei interessi sono completamente autonomi. Per tutto ciò, nella mia biografia ho sempre messo in vista questa frase: « nel mio operare, mi sono sempre rifiutato di usare i mezzi e gli indirizzi della pittura tradizionale ». Di conseguenza il giudizio sul mio lavoro, dato con il metro dell'arte ufficiale, è sbagliato e rischia di alterarne i contenuti e i significati. Io sono il solo operatore estetico nel mondo che, per decine di anni, è stato capace di raccogliere una ingente sperimentazione che oggi sfiora i 15.000 elaborati: dai fenomeni di subpercezione alle psicoplastiche a lettura mentale, tali da coprire le pareti di cento Rotonde; io non faccio la pittura dei pittori, ma i segni delle problematiche esistenziali, non faccio i segni per irretire l'occhio, ma per fecondare il pensiero indipendente, un pensiero strutturato per uno

1 - Diacronica 1 (53), 1965
Olio su tela, cm. 96 x 134

2 - Tensioni nei quadrati (23/B), 1965
Tempera, cm. 103 x 72

spazio immaginativo, creativo, per una formazione autonoma e analitica della mente umana. Fare cultura vuol dire dare, indicare, educare, sensibilizzare e forse anche tormentare. La felicità non sta in poltrona ma in una consapevole vitalità trasmigrante.

Arte e società

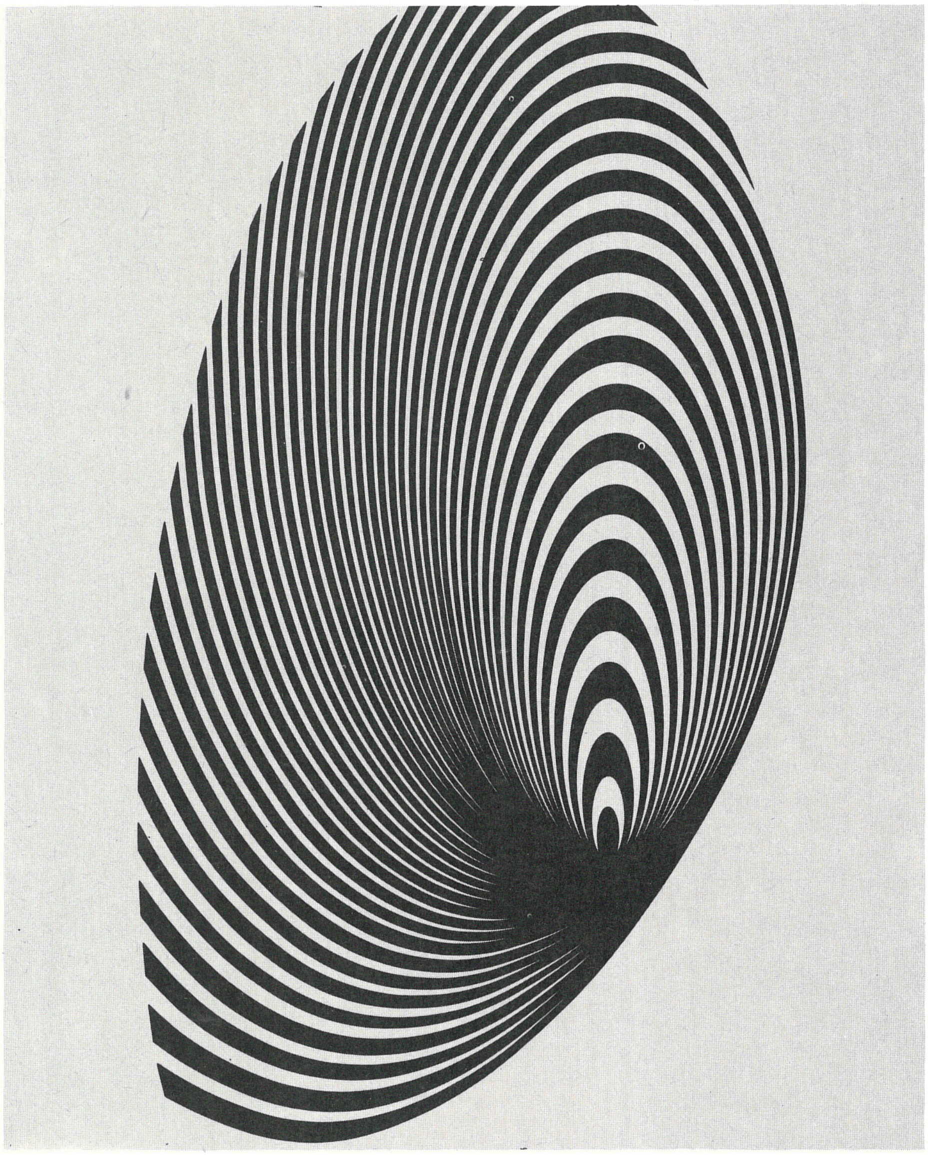
Da quanto hai detto fin qui ci pare di capire che sei un artista molto complesso, oseremmo dire che ti consideri un artista «totale», cioè un uomo che è prima di tutto una persona di cultura e che, come tale, rivolge la sua indagine alla complessità della realtà che lo circonda. Ora però la scienza, o le diverse branche della scienza, esaminano la realtà per trovare degli sbocchi possibili e utili alla crescita umana dell'uomo. Ci domandiamo: ti consideri anche scienziato?, e se no, come consideri la scienza?

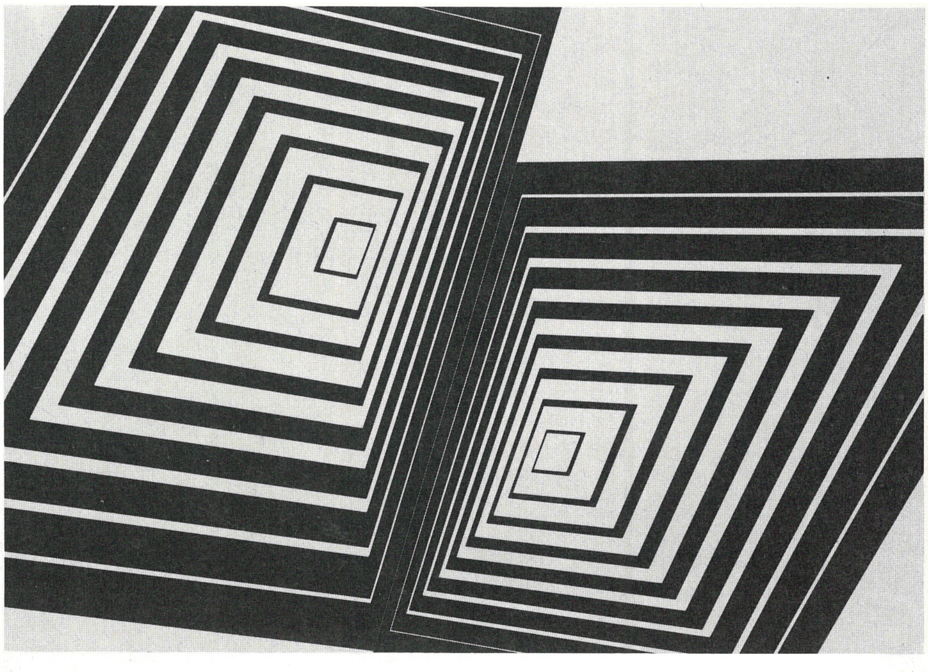
Franco Grignani

No, io non sono uno scienziato ma amo la scienza, per il suo corretto indagare, annotare e spiegare. Anche la scienza è sensibile ad ogni soffio di possibilità, di novità, ma poi deve compiere un lavoro di smontaggio: catalogare e dire il perché. La scienza è una registrazione abecetaria, fredda e analitica del fenomeno, spiegabile nei suoi termini più concreti. Ma il fenomeno nel suo mistero entra in me come una entità latente, misurabile solo dall'emozione e dal pensiero: la scienza mi offre la materia, mi segnala le possibilità, mi dà il carburante per il mio percorso, mi fa intravvedere, mi allinea con il pensiero moderno e mi dà il domani e non l'oggi, che è già consumato. Ed oggi è semplicemente ridicolo che si parli del tentativo di far tornare l'arte al gesto umile e artigianale. L'arte è pensiero e non fatica, l'arte è creatività e non aggiustaggio o recupero.

Arte e società

Le tue risposte sono senz'altro stimolanti e riteniamo che ci vorrebbe ben altro spazio rispetto a quello che abbiamo a disposizione. Ecco perché pensiamo che sarebbe toccato ai critici d'arte illustrare meglio e più coerentemente la portata della tua ricerca artistica. Ma se ciò non è avvenuto, perché pensi che sia successo o


1


2

1 - Psicoplastica direzionata (586), 1969
Acrilico, cm. 102 x 68

2 - Periodica quadrupla (157), 1968
Olio su tela, cm. 76 x 96

succeda? Vogliamo dire: perché ritieni che la critica d'arte non abbia ancora capito la portata del tuo lavoro d'artista, benché siano in molti a scriverne?

Franco Grignani

La pubblicità serve a far vendere e a trarne un buon guadagno, e naturalmente per farsi conoscere. Io non ho fatto nulla per questo, ma ho sempre considerato il tempo come il più alto guadagno per il mio lavoro. Vi sono artisti che, fatta una pennellata, corrono a farla vedere, e naturalmente perdono tempo e, dopo il tempo perso, tornano a fare la seconda pennellata. Ma chi ha accumulato migliaia e migliaia di esperimenti ha così poco tempo che rischia di non farsi conoscere. Vi sono critici d'arte che vedono bene nel mio lavoro, altri un pò, altri meno. Quelli che vedono, conoscono i miei problemi ed io sono loro grato perché li sento fratelli nella mia fatica.

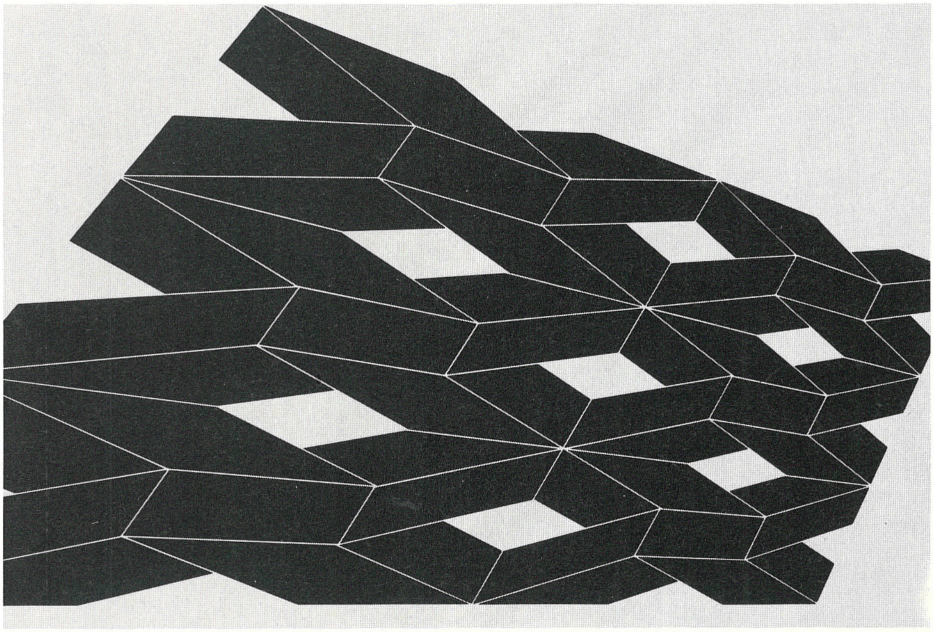
g.q.

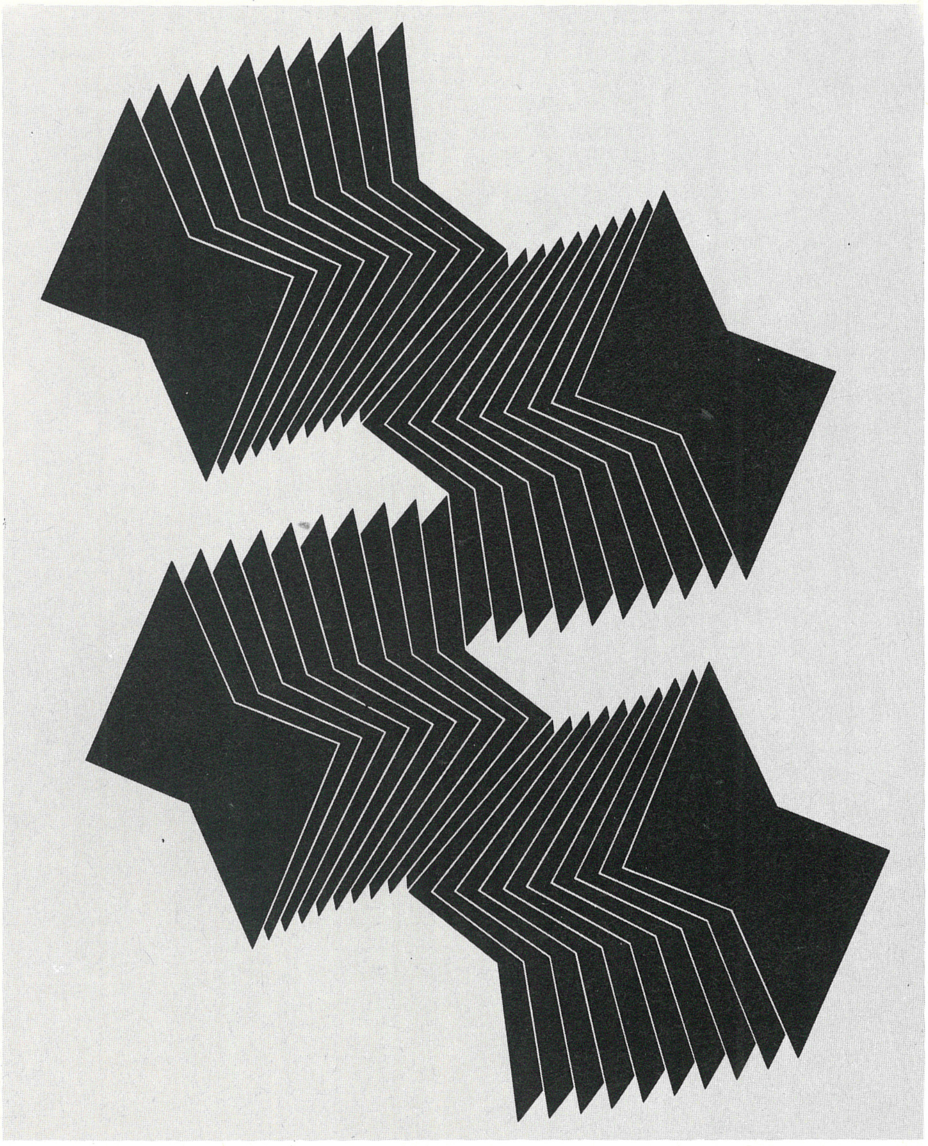
I TERMINI TECNICI DI FRANCO GRIGNANI

Diamo qui di seguito una sommaria spiegazione dei termini che ricorrono abitualmente nel processo operativo di Franco Grignani.

SUBPERCEZIONE O FLOU

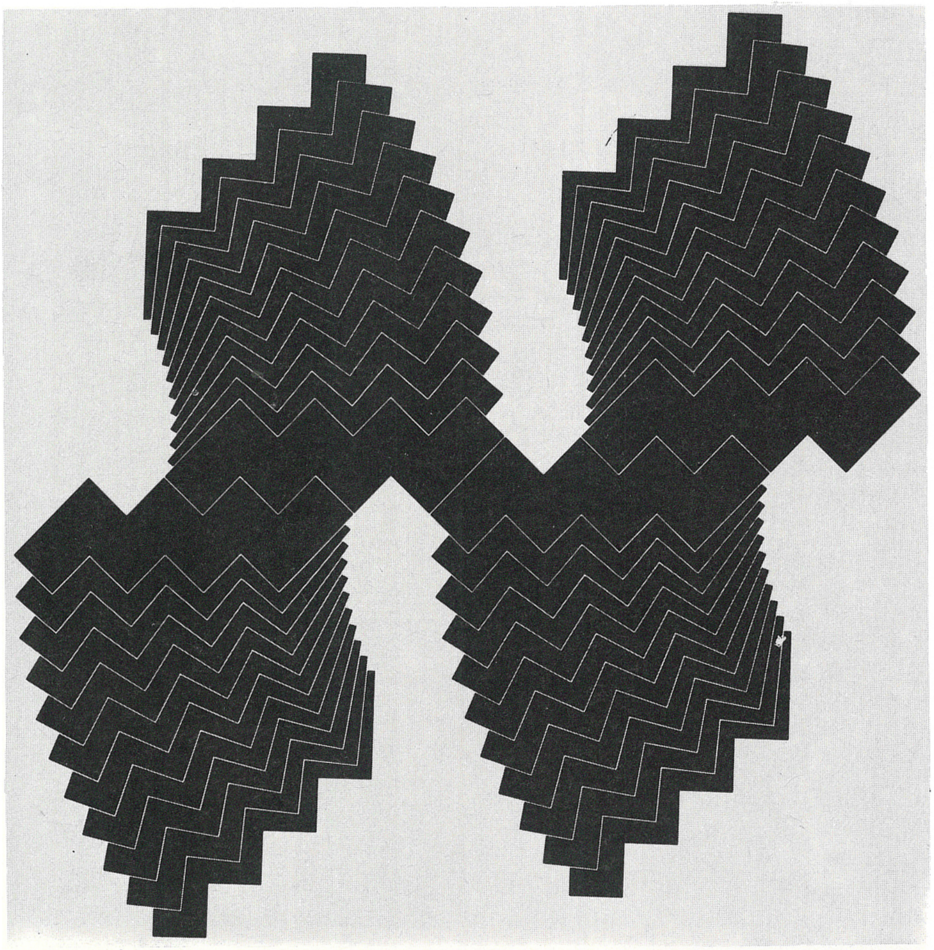
Si tratta dello stadio sotto il livello dello sguardo umano. E' la prima «valutazione istintiva» di un giudizio su dei segni. Qui l'artista studia il meccanismo dell'occhio umano per poter rapportare all'analisi dei segni la stessa meccanica. Egli trova che tutti i segni o le tangenti che coincidono con la struttura dell'occhio sono subitamente messe a fuoco, mentre tutte le altre strutture che sono disposte a 90 gradi vengono quasi eliminate. Allora vi vediamo **subito** i segni paralleli alle strutture di ogni **singolo occhio.** Quando noi possiamo dire (in una minima frazione di tempo): questa è la struttura X, significa che la struttura X è determinata dallo scheletro Y che, sommandosi alla propria esperienza, **lo denomina.** Il tempo della visione è un tempo **variabile** e **lungo:** più a lungo si guarda più si percepisce, più si analizza. Qui invece viene dimostrato il limite del-


1

2


1 - Periodica (162), 1968
Acrilico, cm. 70 x 70

2 - Dissociazione dal campo (335), 1969
Acrilico, cm. 70 x 70



1

2

l'occhio quando classifica in una piccola frazione di tempo e con un **minimo di segno.**

ALTERAZIONE VISIVA

Continuamente, nella vita, passiamo attraverso velari, vetri, interferenze. Continuamente percepiamo e raccogliamo un mondo condizionato e condizionante. Le pareti vetrose e le interferenze si sono moltiplicate con le soluzioni adottate dall'architettura moderna, ricca di spazi condizionati. In questo modo noi conosciamo una nuova realtà, nuova perché « filtrata » la quale, essendo contro la legge del cristallino dell'occhio, ci propone una considerazione del vedere **diverso** dalle leggi anatomiche dell'occhio.

DISTORSIONE

Tutto ciò che ci circonda è un secondo mondo che si riflette su superfici lucide, specchiate, distorte, superfici verniciate. Però le superfici, i fuochi, le lenti, gli oblò, gli specchi, gli acciai ecc. hanno una legge ottica del fuoco e della distanza, del concavo e del convesso. In questo senso noi recuperiamo un mondo d'iperbole, moltiplicato e alterato, e attraverso la serie di questi fenomeni, leggendo i segni e le deformazioni, potremo ricavare le leggi che determinano le forme nei loro aspetti di tensione.

MOIRE'

Sono due o più strutture le quali, accoppiate e spostate — e con l'uso della luce — danno una nuova struttura, che è il negativo della somma delle precedenti. Molti hanno provato il moirè con i soliti retini (vedi la riproduzione con clichè grafico): Grignani ha invece disegnato le **sue strutture** e le sue **contro strutture** e non ha voluto ricavare il negativo bensì, usando con abilità la luce, ha ricavato un'altra struttura debordante e invadente, producendo una nuova struttura più significativa e più strutturata e, quindi, **musicalmente,** conducendo il segno ad una nuova possibilità strutturale.

VIBRAZIONI

Nascono dall'ombra verso la luce. Nel loro farsi segno e nella loro gradualità accompagnano l'occhio alla percezione di un fatto fenomenico. Sono

1 - **Trasposizioni volumetriche scalari su tangenze diagonali subpercezione (187), 1950**

2 - **Psicostruttura (574), 1973 Acrilico, cm. 73 x 73**

linee quasi calligrafiche, variabili, che determinano valori plastici di gonfiature, ritmi. Si tratta di un segno **sibilante,** gelido, acuto, ad **alta frequenza,** in **ripetizione fitta.**

PERMUTAZIONI

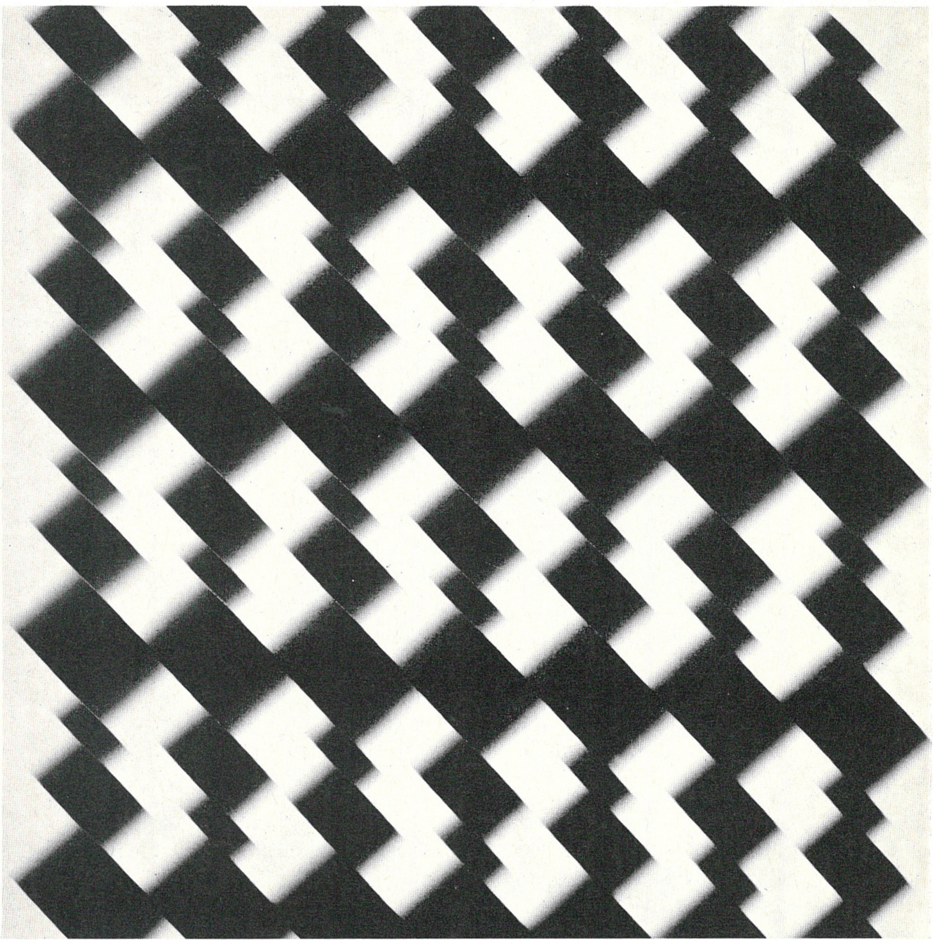
Sono campi con reticolazione matematica a valori progressivi e incrociati. Dalla reticolazione si intesse una serialità di segni che varieranno secondo la situazione reticolare. Si incontreranno così variazioni del fondo con fenomeni di ondulazione, di plastiche ricorrenti, di perdite di fili conduttori o forme conduttrici. E' fenomenologia allo stato puro, per cui basta spostarsi per leggere forme o plastiche diverse.
Più si varia la reticolazione più varia la tessitura la quale, entrando o **diagonalmente** o **scalarmente,** porta ad una serialità fenomenica, microstrutturata.

DISSOCIAZIONE

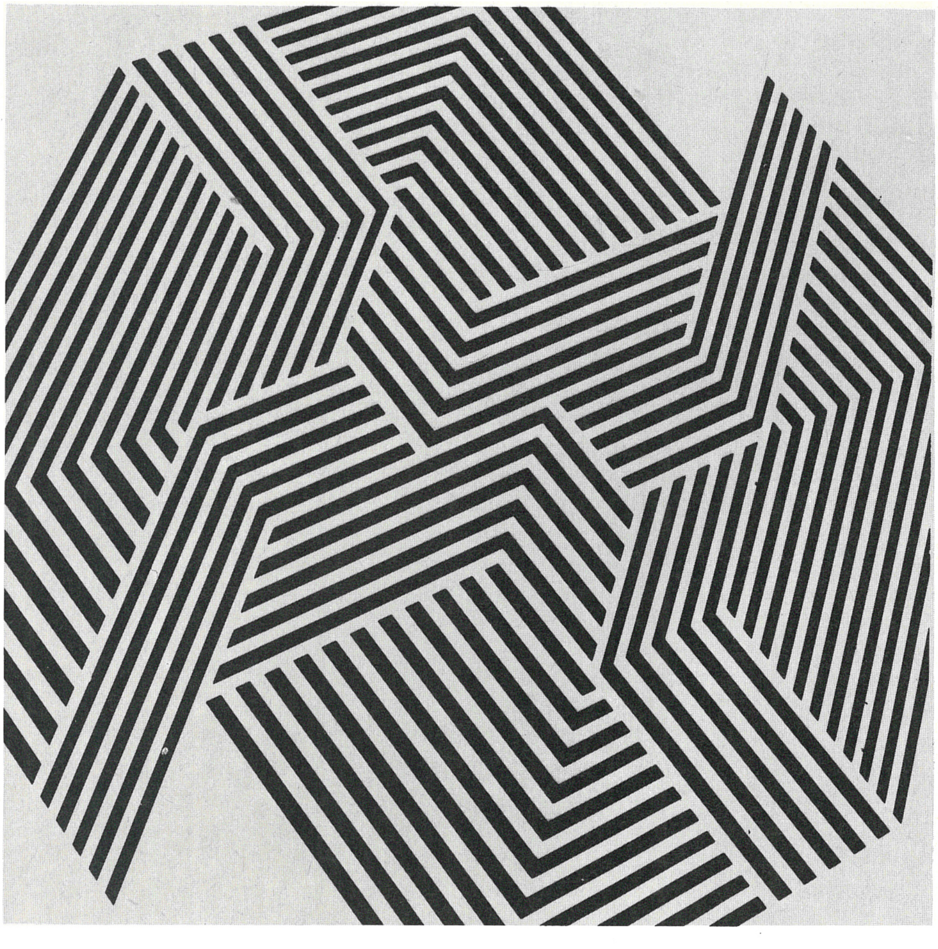
Dato un campo, tutte le modifiche del campo costituiscono fenomeni per l'occhio. Ma sono, più che fenomeni, provocazioni. Pertanto le dissociazioni strutturali si muovono senza lasciare traccia di rottura, e, in alcuni campi, avviene l'uscita e il rientro quasi contemporaneamente. Certe dissociazioni non ubbidiscono neanche alle leggi prospettiche, per cui si può osservare che la parte più lontana, nel quadro, risulta più grande di quella vicina. Vi sono anche altre analisi, dove il fenomeno avviene al bordo, liberando in questo modo la dissociazione dalla matrice. Questo fenomeno viene determinato da improvvisi scompensi in campi di quiete.

PERIODICHE

Qui il movimento di una forma nello spazio viene analizzato dall'artista con una serie di segmentazioni che hanno il potere di far vivere in **tempi lunghi** la visione della forma. (Nei films si hanno una serie di fotogrammi statici, ma girati con una determinata velocità l'occhio percepisce il movimento dei personaggi fotografati). Così la forma — ricostruita attraverso una serie di momenti di esistenza e letta attraverso i vari stadi — crea o determina la sensazione di uno spazio dove la forma si muove. Le periodiche nascono da una matri-



1



2

1 - Psicostruttura spaziale (614), 1974
Acrilico, cm. 73 x 73

2 - Psicostruttura (643-644), 1975
Acrilico, cm. 100 x 100

ce che viene organizzata con variazioni di angolatura. La saldatura di due o più angolature determina una sinuosità corporea e volumetrica che si proietta nello spazio.

VOLUMETRIE

Masse di **volumi impossibili.** Il nero è peso, è chiusura, è tridimensionalità esasperata tenuta aperta da un sottile filo bianco di luce. E' volume eccitato nella sua crudezza e potente nella sua elementarietà. E' minimalismo organizzato.

PSICOSTRUTTURE

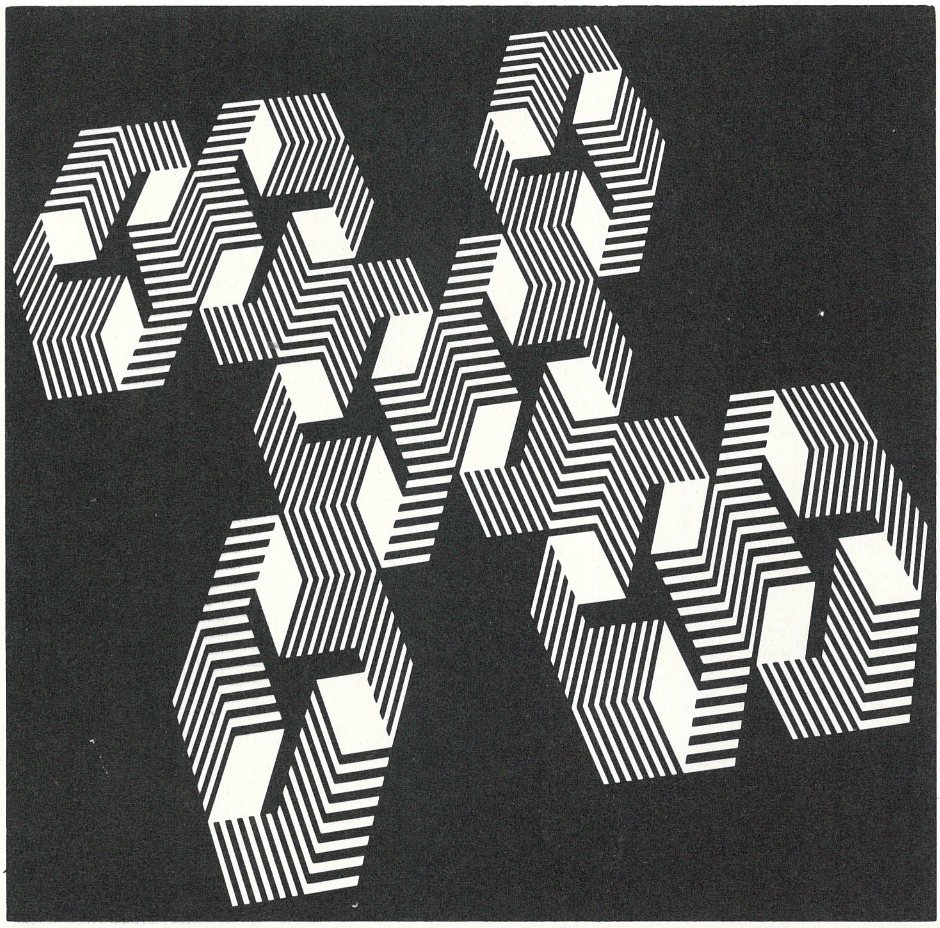
La struttura, con le sue cadenze, i rapporti, i passaggi, le relazioni è un organismo che può essere vissuto come fatto mentale. Qui le relazioni sonon illogiche, gli allineamenti hanno valori architettonici, i vuoti sono le fantasie, le dissonanze strutturali sono la libertà della mente, sollecitata e provocata.

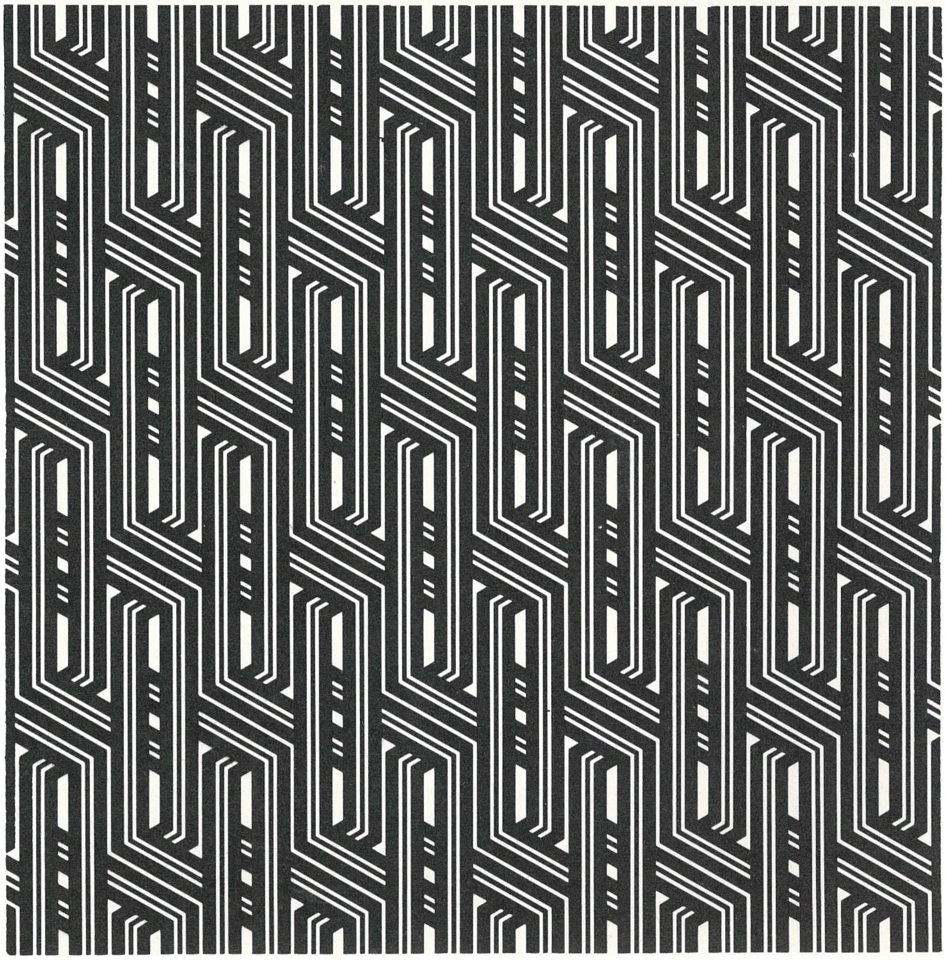
PSICOPLASTICHE

Sono dei **collages** di volumi. Sono la volumetria vissuta in un tempo **troppo veloce** per l'occhio umano (velocità dei mezzi mobili dell'uomo). Nelle psicoplastiche vi sono sottrazioni di volumi, dislivelli iperbolici, l'orizzontale che si fonde col verticale, il dentro che è fuori. La psicoplastica è la ricostruzione mentale di un volume in un tempo rapidissimo. È la forma aperta per la comunicazione finché ognuno, riorganizzando l'immagine, ritrovi — attraverso le proprie esperienze — il proprio spazio di manovra, lo spazio inventivo, lo spazio immaginario, lo spazio poetico.

ISOPLASTICHE

Sono forme le quali, pur avendo prospettive diverse, vivono contemporaneamente in simbiosi. Si ottiene così l'annullamento dello spazio prospettico organizzato. È il **qui** e il **là** nello stesso istante. In questo modo la loro saldatura diventa una torsione che obbliga l'occhio ad una riorganizzazione dei volumi.


1


2

Alcuni giudizi critici

Una mostra di Franco Grignani a Bologna può contribuire non poco a togliere dalla genericità e dal dilettantismo, teorico e pratico, il dibattito non amplissimo che anche qui si va facendo sui problemi del linguaggio inteso come luogo dialettico di tensione e di modi — spesso divergenti o addirittura opposti — di ciò che diciamo la comunicazione visiva.
Anche questo termine, va subito detto, appare incongruo se rapportato all'opera di Franco Grignani per il quale si dovrebbe distinguere innanzi tutto fra una comunicazione per segni — che si strutturano in forme problematiche e dialetticamente aperte — e una comunicazione convenzionale « per segnali » che bombarda con messaggi ripetuti l'osservatore costringendolo a subire, senza parteciparlo, il messaggio. Va da sé che nessuna di queste due « forme buone » del comunicare possono essere assunte in assoluto, a posteriori, ma debbono convergere in un processo che è lo stesso della ricerca sul campo delle percezioni visive a cui Grignani s'è dedicato, ricerca che non esclude il rigore scientifico, anzi lo riassume in un più vasto disegno di metodo il cui fine è la provocazione psicologica, il dinamismo estetico che coinvolge lo spettatore facendone un protagonista, ma soprattutto un interlocutore attivo, nell'economia del processo linguistico.

Franco Solmi/1974

Nel campo delle ricerche visuali, quella di Grignani è caratterizzata da un concentrato interesse per il problema dell'immagine privilegiata: e il privilegio consiste nella distinzione di un'immagine oggettualizzata o reificata dalla serie, pur presupposta, delle immagini virtuali. Nell'automatismo logico del generarsi di ogni immagine dalle altre — per scissione, ripetizione, progressione addizionale, irradiazione etc. — succede sempre qualcosa che interrompe la successione e traspone un'immagine al di là della temporalità seriale: un'improvvisa simmetria, uno scarto o un rientro del ritmo, un passaggio dalla dimensione della geometria piana a quella della topologia. Il fenomeno è quasi sempre accompagnato da un mutamento di scala o da un ingrandimento, per lo più rilevabile solo dal fatto che l'immagine occupa tutto il campo visivo, riducendo al minimo o addirittura annullando la possibilità di un'ulteriore progressione seriale. L'ingrandimento è ottenuto prospetticamente, ma è significativo che giunga spesso fino a suggerire un ultimo livello, quasi materico: come se, avvicinandosi, il piano geometrico si concretasse in una pellicola trasparente, capace di incurvarsi e infine rientrare nel piano di partenza. Lo schematismo prospettico della morfologia di Grignani non è motivato soltanto dal desiderio, comune ad altri ricercatori e operatori visuali, di verificare il comportamento di precedenti strutture di visione in rapporto a una mutata concezione dello spazio: come avviene quando, per esempio, si riporta in una superficie curva immaginaria un **pattern** originariamente piano.
Grignani non assume la prospettiva come uno schema concettuale, sia pure convertito in una consuetudine mentale, ma come un tessuto costitutivo della immagine, inerente alla sua specifica artificialità. La prospettiva ha per Grignani la stessa funzione essenzialmente strumentale o di « apparecchiatura » che hanno i puntini della riproduzione grafica nelle immagini di Lichtenstein: non organizzano e fissano l'immagine ma la comunicano, quasi a suggerire che la costituiscono nell'atto stesso in cui la comunicano ,quasi a suggerire che non esiste una immagine a **priori,** distinta dal sistema segnico che la comunica o la rende « transattiva ».
Naturalmente il processo attributivo di valore deve svilupparsi lungo l'**iter** della comunicazione e dunque nella progressione prospettica, dal minimo del punto al massimo della curva, dal nulla di materia dell'orizzonte al limite della reificazione oggettuale o materica. Grignani, infine, considera bensì lo spazio della percezione come una struttura intermedia tra oggetto e soggetto, ma evita di razionalità dell'oggetto o del soggetto: la riduzione della prospettiva all'ottica e, inversamente, la promozione della veduta a ragion spaziale avvengono appunto nel tragitto della comunicazione, attraverso un ben visibile processo di inversioni o rovesciamenti direzionali.
Analoga equivalenza cerca, nel percorso della comunicazione, tra dimostrazione ed emozione: giungendo così ad una delimitazione simultanea di estensione e durata, di spazio e tempo. L'immagine privilegiata, quella in cui si determina il valore, è appunto quella che si rivela più pienamente informativa circa questi due valori e la loro necessaria identità in ogni atto di conoscenza.

G. C. Argan/1966

Studiando gli effetti tissurali, il flou e il moiré Grignani ha cercato di reperire nell'oggetto analizzato una nuova dimensione segnica, di segni come traccia di comportamenti umani e di segni come veicoli di intenzionalità comportamentistica, ed induttivamente ha scoperto un sistema di segnali strumentalmente convenienti ed economicamente visuali che potessero servire alla ricerca di una nuova morfologia formale, rispondente all'esigenza dello sguardo umano, del movimento, del ritmo e dell'immobilità.

Germano Celant/1966

Ed è da questa traumatizzazione, in questa violentazione — scientifica ma non meno « crudele » — della superficie bidimensionale della tela, e in questa costruzione di figure allucinanti nella loro efficacia quasi ipnagogica, che si situa, a mio avviso, la vera ragion d'essere d'una creazione quanto mai controllata ed esatta ma non perciò meno fantasiosa e catartica.

Gillo Dorfles/1966

Per Grignani la soluzione di problemi scientifico-ottici non è che un pretesto per la creazione fantastica, nel senso che il « motivo » scientifico, rappresentato dalle modificazioni dei fenomeni ottico-percettivi, si fa « contenuto » della sua invenzione, in una accelerazione di suggestione fantastica che diviene febbre e passione di scoperta, si carica di contenuti emozionali, trova armonie e dissonanze vibranti e sonore. La profonda originalità del suo linguaggio consiste nella presa diretta dello spazio attraverso la visione, nel modo con cui egli affronta i dati percettivi dando loro una forma definitiva e, se così si può dire, metafisicamente razionale, creando, a mezzo di questa sua estrema riduzione catartica, il suo proprio universo.

Lara Vinca Masini/1965/66

La caratteristica di Grignani, va rimessa per l'appunto nel suo dare assetto di mobilità visuale — ciò che si realizza anche per i tragitti che l'occhio dello spettatore è indotto a compiere — all'iterazione di un elemento tra i più semplici e nel dare pertinenza estetica, ai perturbamenti, naturali previsti progettati, dall'atto visivo rivolto alle cose. Così viene garantito uno scambio e, persino, un'assimilazione fra forma oggettiva a sua modificazione in seguito all'intervento percettivo personale: risultanza ineccepibile di una condizione esperita spontaneamente e servita con altrettanta immediatezza dal repertorio di dati messo a disposizione dell'attualità in cui viviamo.

Umbro Apollonio/1968

La geometria trovata di Grignani pone il singolarissimo problema del ready-made nel campo dell'arte ottica. Il che significa anche affrontare il problema della percezione in maniera frontale facendola scaturire direttamente dalla sensazione senza sussidi scientifici, con il risultato di prospettare un nuovo rapporto con la realtà che è insieme fisico e mentale e, proprio per questo, profondamente legato al ritmo globale e complesso della vita.

Italo Tomassoni/1968

La geometria di Grignani è infatti sempre la sua solita geometria impossibile, paradossale, che nasconde insidiosi trabocchetti sotto il velo di una cattivante nitidezza.
Lo spazio continua ad essere lo stesso spazio distorto, ingannevole, indefinibile. Ma le soluzioni sono più complesse ed impongono un rapporto opera-fruitore assai articolato nel tempo e tale da andar ben oltre l'urto della provocazione elementare. Rimane l'efficace immediatezza della presa iniziale, data dalla perentorietà dell'immagine, che non si esaurisce tuttavia in questo impatto, ma introduce di necessità ad un successivo progredire dell'attenzione, secondo un processo già sperimentato fin dal 1965, ma ad un livello assai più semplice, in lavori come « illusorio spaziale », « Tensione nei quadrati », o, poi, nella serie delle « varianti spaziali ».

Luciano Caramel/1969

Grignani utilizza, in modo intuitivo e concreto, quei fattori di organizzazione strutturale che sono stati studiati analiticamente e astrattamente dagli psicologi dell'indirizzo della Gestalt. Questo indirizzo psicologico che ha avuto svariati sviluppi, ma che originariamente concentrava le proprie indagini sopra le modalità di organizzazione del campo visivo, ha messo in rilievo come gli elementi di un tale campo non siano mai inerti e passivi (tali da subire le saldature, i collegamenti, e i raggruppamenti, mediante i quali gli oggetti e le forme complessive verrebbero costruiti), ma siano invece essi stessi dotati di forze e di tensioni: di volta in volta attrattive e repulsive, coesive e disgreganti, di eguagliamento e di contrasto, equilibanti e squilibranti, rivolte a completare la regolarità e la simmetria oppure ad accentuare le irregolarità e le anomalie.

Cesare Musatti/1969

In his best compositions there is the applicable as well as appropriate restatement of basic visual forces. His is a Quarrel with perspectives which he reinvestigates on the theorem's basic terms. Working mostly in monochromes, and far from averse to stating his throughts in blacks and whites, he erects skeletal structures in sequences of simple shapes. Their swirls and their cunningly devised patterns of recession provide the ingredients of his imagery.

Robert Kennedy/1970

Se da un lato nel categorico rigore di un'esperienza variamente costruita Grignani ci colpisce per la sua straordinaria abilità di inventare e creare motivi sempre nuovi la cui esattezza formale ed il cui precisarsi continuo assumono il carattere di un valore e pertanto non divengono moduli estetizzanti, d'altra parte l'imprevedibilità, l'improvvisa contorsione, l'emergenza che rompe schemi evidenziandosi dagli stessi, il concludersi di una iterazione, fanno sì che il rapporto con l'osservatore, essendo improvviso e diretto, non si limiti solo alla percezione o, meglio, alla provocazione visiva. L'attenzione infatti viene richiamata in causa per un riesame di queste immagini che negano, con il loro affermarsi, qualsiasi schematismo divenendo o essendo per l'appunto portatrici di contenuti.

Luigi Lambertini/1971

L'importanza di quest'artista è data essenzialmente dal carattere sperimentale autentico della sua ricerca. Per Grignani il mondo delle forme non è mai un campo d'intervento per compiaciute conquiste, è bensì un'illimitata occasione creativa dell'immagine e del pensiero. La forma, cioè, non è mai una certezza ma sempre un problema aperto. In questa nostra epoca, in cui a volte gli artisti presumono di sostituirsi ai matematici e ai cibernetici, e in cui — a loro volta — gli scienziati si dilettano ad improvvisare discorsi artistici, Franco Grignani ha capito certamente il valore essenziale della sperimentazione, ha saputo cioè strumentalizzare conoscenze tecniche e metodi scientifici per indagare liberamente i fenomeni della visione e dell'appercezione estetica. La ricerca artistica non è mutazione arbitraria di forme sostanzialmente ripetitive; non è nemmeno esattezza puramente meccanica, né concorrenza tecnica con la precisione della macchina o con la inequivocabile « certezza » della scienza.
Per Grignani, l'arte nasce da una riaffermata coscienza dei « limiti » fisici dell'uomo.
Partendo da questo dato primario, ineliminabile per capire i reali confini in cui la sua ricerca opera, e per capire soprattutto le forze e le tensioni che muovono l'artista a superarli, egli è pervenuto a una lunga e complessa accumulazione di esperienza plastico-visuale.

Guido Montana/1974

Biografia

Franco Grignani è nato nel 1908 a Pieve Porto Morone nella provincia di Pavia. Sin da giovane partecipò alle manifestazioni del secondo futurismo, in seguito si avvicinò alle tesi delle avanguardie astrattiste.

Terminati gli studi, si dedicò all'architettura di esposizioni e al graphic design e scoprì in queste due attività problematiche di comunicazione visiva. L'insieme di svariate esperienze, come, ad esempio l'incarico di un corso di avvistamento aereo tenuto durante la guerra, incanalò la sua attività futura verso lo sperimentalismo d'analisi.

Egli applicò quest'ultimo, con l'aiuto del progresso tecnico scientifico al campo visivo, indagando sugli aspetti tissurali, la subpercezione o flou, la distorsione, la tensione, il moiré e l'induzione. Queste ricerche, coordinate ai suoi segni e alle sue preordinate strutture, hanno creato in seguito una nuova morfologia formale che risponde alle esigenze della comunicazione visiva in ambiente critico. Poiché Franco Grignani ha sempre rifiutato i mezzi e gli indirizzi della pittura tradizionale, la sua opera si è svolta appartata ma rigorosa e coerente, analitica, significante e verificabile con le teorie scientifiche della Gestalpsychologie. La sua pittura è un immenso ciclo di sperimentazione che va dalle tecniche ottiche alle matematiche spurie, senza però disgiungersi da una libertà costruttiva, sensibile e aperta a nuove intuizioni e a continui programmi. E' stato membro della giuria internazionale di Typomundus XX/2 per la selezione della grafica di comunicazione del nostro secolo, membro della giuria della Biennale dell'Affiche di Varsavia 1970. Ha partecipato come relatore negli Stati Uniti ai lavori del primo « Vision 65 » all'Università di Carbondale. Per il suo contributo alle ricerche estetiche ha ricevuto il simbolo d'oro dal Centro di Cultura Giancarlo Puecher di Milano. Membro dell'ICTA di New York, della STA di Chicago e dell'AGI (Alliance Graphique Internationale). I suoi lavori sperimentali e grafici sono entrati nella raccolta del Museum of Modern Art di New York, dello Stedelik Museum di Amsterdam, del Museo d'Arte moderna di Varsavia e del Victoria and Albert Museum di Londra.

Mostre personali

1958

Crawford Gallery, Londra
Libreria Salto, Milano (esperimenti in dissolvenza)

1960

Libreria Salto, Milano (tensione visuale) Normandy House, Chicago

1965

Conservatorio Musicale Cherubini, Firenze
Container Corporation of America Gallery, Chicago

1966

Galleria Il Cernobio di Milano, Milano
Centro Proposte, Palazzo Capponi, Firenze
500 D Gallery, Chicago
Studio di Informazione Estetica, Torino
Galleria L'Elefante, Venezia
Galleria Flaviana, Locarno

1967

Staatiche Verkkunstschule Kassel, Kassel
Galleria Il Paladino, Palermo
Mostra documentaria di 18 anni di ricerche
al Grattacielo Pirelli, Milano
Galleria Il Punto, Torino

1968

Galleria Behr, Stoccarda
Studio 2 B, Bergamo
Galleria L'Elefante, Venezia

1969

Galleria San Fedele, Milano
Galleria La Colonna, Como
Galleria l'Arco (grafica), Macerata

1970

Galleria Lorenzelli, Bergamo
Galleria Rizzoli, Roma
Galleria l'Arco (grafica), Roma
500 D Gallery (grafica), Chicago

1971

Galleria Peccolo, Livorno
Galleria San Fedele, Milano
Galleria Segnapassi (grafica), Pesaro

1972

Sala personale alla 1ª Rassegna Nazionale d'Arte Contemporanea a Saint Vincent
Galleria Marini, Verona

1973

Galleria Lorenzelli, Milano
Galleria Trinità, Roma

1974

Galleria Marcon IV, (antologica), Roma
Galleria Andromeda, Bologna
Galleria Lorenzelli, Bergamo

1975

Rotonda di via Besana
Una metodologia della visione
mostra antologica organizzata dalla Ripartizione cultura
del Comune di Milano

MARCON IV
galleria d'arte contemporanea

00186 Roma
via del Corso 43 (piazza del Popolo)
telef. 68.86.49/68.80.78/68.87.07